

함세덕 「동승」의 행위소 모델 분석

김 만 수*

목 차

1. 연구사 검토
2. 문제 제기 : 소년의 형상화를 중심으로
3. 행위자 분석과 갈등의 양상
 - (1) 人性和 佛性의 대립
 - (2) 대립의 부정과 '자비'의 실제
4. 「동승」에 설정된 몇 가지 대립쌍의 의미와 해석의 다양성
 - (1) 통속극적 주제로서의 모성
 - (2) 불교극적인 주제로서의 '수행'
5. 결론 : 기호론적인 적용의 가능성에 대하여

1. 연구사 검토

극작가 함세덕 咸世德(1916-1950)에 대해서는 그간 상당한 분량의 논의가 있어 왔다.¹⁾ 그러나 이들 연구들은 다분히 좌익편향과 친일의 문제, 작품성향에 대한 개관적인 소개와 분석에 그치고 있어 극양식의

* 서울대 국문과 박사과정. 주요논문 : 「1930년대 연극운동 연구」

1) ① 작가의 전기에 대한 복원과 작품소개는 유민영(1982) 오애리(1991) 노제운(1991) 박영정(1992), ② 표절과 모방문제에 대해서는 유민영(1982), 장혜진(1988), 서연호(1992), ③ 작가의 극작술에 대해서는 양승국(1987), 김방욱(1988), ④ 작가의식에 대해서는 유민영의 (1982), 김방욱(1988), 김만수(1988), 김재석(1990), 김만수(1991), 이재명(1991) 등이며 기타 연구목록은 참고문헌을 참조.

특수성과의 관련하에 좀더 깊이있는 논의가 요구된다. 한편 그와 함께 연극활동을 했던 연극인들에 의해 그에 대한 기억들이 단편적으로나마 지속적으로 운위된 바 있는데²⁾ 그들의 회고는 주로 경박하나 유능했던 작가, 시대상황에 의해 아깝게 재능을 다하지 못하고 죽은 작가에 맞추어져 있다. 이들의 회고는 동시대에 연극을 함께 했던 친구들로서 가질법한 감정들, 예컨대 다분히 우정에 치우친 기록들이면서 동시에 그가 선택했던 이데올로기에 대해서는 단호한 반대의 감정을 드러내고 있다.³⁾ 해방 이후 함세덕의 사상적 변신에 대해 “「동승」의 세계로 돌아가라고 외치고 싶다”는 이해랑의 지적이 이를 대표한다. 말하자면 극적 기교는 뛰어나나 사상과 주제가 미약하다는 지적이다.

우리는 여기에서 이데올로기 문제를 떠나서도 모든 논자들이 수작으로 평가한 바 있는 「동승」에 주목할 필요가 있다. 결론부터 말하자면 이 작품은 통속적이면서도, 그 이상의 드라마투르기를 실현한 작품이다. 말하자면 표면에 깔린 통속성 이면에는 보다 깊이있는 주제가 숨어 있어 이 극을 통속적인 극으로 분류하기는 힘들다. 소년의 가련한 일생이라든지 잘못된 과거나 빈곤에서 비롯된 비극적인 현실은 다분히 감성적인 정서에 호소하는 이른바 ‘소재적 대중성’을 지니고 있으나, 「동승」은 이러한 소재적 대중성을 보다 심화된 주제로 고양시키고 있음에 유의할 필요가 있다⁴⁾.

2) 이해랑, 「해방 4년 문화사—연극」, 『민족문화』 창간호(1949.10)/이해랑, 「조선극작가론」, 『예술조선』 (1947.1)/이원경, 「뿌리를 못 내린 희곡작가들」(동서문학, 1988.8)

3) 그의 작가적 성향에 대하여는 예컨대 〈모방의 천재〉, 〈견고한 철학과 비전의 부족으로 인해 계속 변질을 거듭〉(유민영, 『한국현대희곡사』) 〈방황하는 경향성〉, 〈예술성이 거세된 선전극〉(오애리의 견해) 식의 평가가 내려진 바 있다.

4) 당시 동양극장의 전속배우였던 고설봉 옴은 최근의 회고를 통해 함세덕의 극작술과 『사랑에 속고 돈에 울고』의 작가 임선규의 극작술이 거의 흡사했다는 지적을 한 바 있는데, 그 지적의 함의에 대해서는 나름의 해석이 필요하다는 생각이다. 통속작가로 알려진 임선규의 극본과 당시 극연좌와 현대극장에서 활동하던 보다 본격적인 의미의 극작가 함세덕의 희곡을 동일시한 그의 지적은 어찌 보면 매우 어긋난 지적처럼 들리나, 일말의 타당성을 지닌 것으로도 생각된다. 함세덕 희곡에 드러나는 울고 웃기는 사건들의 숨가쁜 중첩, 결말을 예상할 수 없을 정도로 급박한 사건진행 등등은 다분히 통속적인 것으로 이해할만하다.

「동승」의 일차적인 외연은 소년이 어머니를 찾아가는 감상극으로 이해되어 왔음이 분명하다. 유민영 교수와 원로연극인 고설봉옹의 지적이 바로 그러한 일면을 지적하고 있다. 더욱이 소년의 왜소함과 상대적으로는 웅장한 것으로 설정된 사원의 무대장치, 인적이 단절된 심산유곡이라는 배경, 당대에 만연한 감상적인 연기스타일, 무엇보다도 당대의 관객이 그러한 감상적인 정서를 요구했음을 감안한다면 극적 환각을 통한 ‘엄마 찾아 삼만리’ 격의 드라마로 해석되어온 것은 무리가 아닐 것이다. 본고는 함세덕 희곡의 변모과정을 살핀 줄고⁵⁾의 연장선상에서 「동승」의 구조를 집중 분석하기로 한다. 특히 함세덕 희곡 전반에 걸쳐 나타나는 소년 모티브의 생성이 지닌 의미를, 그레마스의 행위소모델에 대한 분석을 중심으로 단막극 「동승」에 한정하여 다루기로 한다.

2. 문제 제기 : 소년의 형상화를 중심으로

함세덕 희곡은 어린이를 극의 주인공으로 삼고 있다는 점이 특징적이다. 함세덕 희곡을 주목해보면 극의 주인공의 대부분이 어린이라는 점을 발견할 수 있는데, 극작법의 원칙에서 보면 어린이의 등장은 극의 원활한 진행을 방해하는 것으로 금기시되는 것이 보통이다.⁶⁾ 원칙적으로 어린아이는 자신의 분명한 세계관이나 현실적인 논리를 언어로 표현할 능력이 부족하기 때문이다. 그러므로 당당한 자신의 논리나 입장을 ‘대사’로 표현해야하는 희곡에서 어린아이의 등장을 기대하기는 어렵다. 그럼에도 함세덕의 대부분의 작품에서는 어린아이가 주인공으로 등장한다. 「산허구리」의 석이, 「동승」의 도념, 「무의도기행」의 천명, 「해연」의 세진과 진숙, 『어밀레종』의 13세의 혜공왕, 「심원의 삼화」의 소학교를 다니는 전처 소생의 아들, 「감자와 쪽제비와 여교원」의 여교사 수방, 『낙화암』의 어린 세 왕자, 『기미년 3월 1일』에 등장하는 중학생 등은 대부분 15세 이하의 소년

5) 이하 작품경향의 요약에 대하여는 줄고, 「소년의 성장과 새로운 세계와의 연대—함세덕론」, (외국문학, 1991, 여름) 참조.

6) 한국문화예술진흥원, 『공연예술총서 2-연출』(예니, 1990) 29-37면.

들이다.” 또한 「5월의 아침」과 「닭과 아이들」은 아예 ‘동화극’이나 ‘학예회용 극본’이라는 이름하에 씌어졌다.

이렇게 소년이 행위 주체로 자리잡을 경우 주체의 범위가 축소되는 점도 따져볼 필요가 있다. 행위소 모델의 주체는 주로 영웅(hero-subject)인데, 영웅이 겪는 시련에 비해 소년이 겪는 시련과 극복의 도정이 좀더 편협되고 제한적일 것임에는 틀림없을 것이기 때문이다. 그럼에도 왜 함세덕은 모든 작품에 걸쳐 소년을 주인공으로 등장시키고 있는가에 대한 질문은 작가의식의 분석에 있어 필수적이며 또한 유용하다. 본고에서 좀더 본격적으로 다루고자 하는 「동승」의 도념도 예외는 아니다. 본고는 그의 극에서 등장하는 어린이들이 극적 현실 속에서 세계의 폭악성을 ‘발견’⁸⁾해내고, 마침내는 어린이들의 발견을 점차 외부 현실의 문제로 확대해나가는 수법을 함세덕이 자주 사용하고 있음에 주목하기로 한다. 함세덕 희곡의 경우 작품의 내적 현실과 외적 현실은 소년들의 눈을 매개로 자연스럽게 연결되고 있으며, 여기에 그의 작가적 특이함이 있는 것으로 보인다.

여기에서 사용되는 행위소(Actant) 모델은 그레마스의 용어로, 이를 연극기호학에 적용한 것은 안느 위베르스펠드이다. 그레마스에 의하면, 행위소(Actant)를 설정함으로써 얻어지는 효과는 개별적인 등장인물(actor)을 ‘기능’의 축에서 재분류할 수 있도록 돕는다는 데에 있다. 그레마스는 여러 명의 등장인물도 때에 따라서는 한 개의 행위소로 묶일 수 있고(a1, a2, a3,... ⇒ A1) 혹은 한 명의 등장인물이 여러 행위소를 가질 수 있다고 봄으로써 (A1, A2, A3,... ⇒ a1),

7) 후기의 몇 작품에는 그들보다 약간 더 성숙된 20세 이하의 중학생, 전문학교생들이 등장하나 이들조차도 기성세대에 대립하는 젊은이들로 등장한다.

8) ‘발견’은 극의 고전적인 주제로 되어 있다. 연극기호학은 이를 ‘탐색 quête의 모델’로 설명한다. 발신자 D1(destinataire)는 대상 O(objet)을 찾기 위해 주체 S(sujet)를 보낸다. 이 탐색에서 주체는 협조자 A(ajuvant)의 도움을 받으며 반대자 Op(opposant)에 의해 야기되는 장애물과 마주친다. 함세덕 희곡의 경우, 대상을 향한 주체의 활동으로서의 행위소 actant는 ‘주체 X가 대상 Y를 추구한다’이며, 여기에서 X는 대부분 소년으로 정해져 있다. ‘발견’과 ‘탐색의 모델’은 안느 위베르스펠드, 「연극텍스트 읽기」, 이인성 편, 『연극의 이론』(청하, 1988) pp.101-151.

등장인물 연구에 유용한 시각을 제공한 바 있다.⁹⁾ 이러한 논의는 ‘동승’의 주인공 혹은 보조적 인물이 평면적인 성격(flat character)¹⁰⁾에 그치는 것이 아니라 극의 진행에 따라 발전적 성격을 보여준다는 점을 설명해준다. 또한 이러한 시각은 더 나아가서는, 「동승」뿐만 아니라, 함세덕의 다른 작품들에 확장될 수도 있다. 말하자면 「동승」의 주인공은 함세덕의 다른 작품 내에서도 동일한 기능을 수행하며 그 기능은 주인공의 ‘수난’¹¹⁾에 맞춰져 있다. 앞서서도 간단히 요약했거니와, 어른의 폭력에 의한 어린이의 수난은 「동승」뿐만 아니라 「무의도기행」, 「해연」, 「심원의 삽화」, 「닭과 아이들」 속에서 거듭 나타난다. 다만 「무의도기행」에 나타나는 주인공의 수난이 주로 바다와 관련된 것이라면, 「동승」 「해연」 「심원의 삽화」에 나타나는 주인공의 수난은 주로 어른들의 잘못된 과거나 편견, 아집에서 기인한 것들이다. 부모의 잘못된 과거에 의해 순진한 선남선녀의 사랑이 좌절되는 모습을 그린 대표적인 작품으로 「해연」을 들 수 있다. “근대적 세련과 분방한 야성이 회합된 십구세의 명랑하고도 침울한 처녀”인 진숙과 “늑막염에다 결핵까지 앓고 있는 안의사의 아들(함세덕 희곡에 나오는 소년은 대부분 선명질적인, 허약한 아이들이다)” 세진은 사랑에 빠진다. 그러나 세진의 어머니는 진숙의 어머니이기도 하다는 사실이 밝혀진다. ‘이 알곳은 운명의 장난’이라는 구성은 진숙의 어머니가 가출하여 재혼한 끝에 얻은 아들이 세진였다는 사실에서 비롯된 것이다.

9) Greimas, 『ON MEANING : Selected Writings in Semiotic Theory』 (Minnesota Press, 1987). pp.106-107. 존재(being)와 외관(seeming), 순접(conjunction)과 이접(disjunction)을 중심으로 한 이러한 도식은 신데렐라(상드리용)의 결혼이야기를 분석한 그레마스과 꾸르페, 「상드리용, 무도회에 가다」(J.꾸르페, 오원교 역, 『기호학 입문』 제2부, 「상드리용의 기호학적 분석」은 그레마스의 분석을 요약한 것임)에 적용되어 있다.

10) E.M.Forster가 말한 평면적 성격에 대한 논의를 연극에 적용한 예로는 Eric Bentley, 『The Life of Drama』(Athenum, 1979) p.47.

11) “험벨은 행위(action)와 수난(suffering) 사이의 차이가 생각만큼 그리 큰 것이 아니라는 점을 인식한 최초의 사람이었다. 수난이란 것도 사실은 행위이다. 다만 그것은 스스로를 향한 행위일 따름이다” (루카치, 줄역, 『근대 드라마의 사회학』, 『한국극예술학회』 제1집(태동, 1990), 254면)

3. 행위자 분석과 갈등의 양상

(1) 人性과 佛性의 대립

「동승 童僧」의 경우도 이러한 ‘수난’이라는 주제를 근간으로 하고 있다. 그러나 그것을 뛰어넘는 보다 근원적인 진리를 포함하고 있어 함세덕의 대표작으로 꼽을만하다. 내용을 간단하게 정리하면 다음과 같다. 14세의 사미승인 도념(道念, 이하 ‘동승’으로 약칭)은 모성의 결핍(부재)을 견디며 엄격한 주지스님 밑에서 소년시절을 보낸다. 도념의 아버지는 사냥꾼이었고, 어머니는 과거하여 대처로 도망했다. 주지스님은 도념에게 그것이 바로 전생의 죄로 인한 업보임을 강조하고 좀더 불도에 정진해야 그 죄를 씻을 수 있다며 도념을 더욱 가혹하게 다그친다.

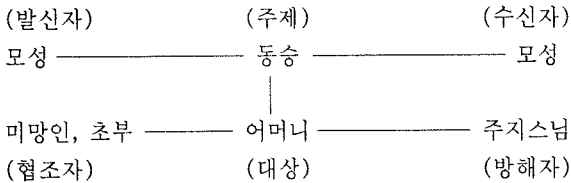
주지 네 에미는 대죄를 지은 자야. 너에겐 에미라기보다 대천지원수라는 게 마땅 하겠다. 과거를 한 네 어미 죄의 피가 그 피를 이어 받은 네 심줄에 가득 차 있으니까, 너는 남이 한번 헤일 염주면 두번 헤어야 한다……

주지 네 아비의 죄가 네 어미에게두 옮겨서 그러니라……네 아비는 사냥꾼이거든. 하루에두 산짐승을 수십마리씩 잡어, 부처님의 가슴을 서늘하시게 한 대악무도한 자야. 빨리 법당으로 들어가자. 냉수에 목욕하구, 내가 부처님께 네가 저지른 죄를 모다 깨끗이 씻어주시도록 기도해주마.¹²⁾

「동승」은 한 아이의 부모와의 생이별이 비극의 원인이 된다. 이 사건은 이미 무대 이전(과거)에 생긴 것이기 때문에 이 극의 기본갈등이 될 수 없다. 무대 이전의 사건은 불가역의 숙명으로 작중인물에게 주어지는 까닭에, 무대 내부의 갈등과는 달리 구체성이 제거된 인간의 보편적인 특질에 향하고 있다. 3일치법칙을 원칙으로 했던

12) 『동승』(박문서관,1946) 본고의 인용은 문맥에 지장이 없는 선에서 현대어로 고쳤으며, 인용면수는 생략했음.

고전극의 구성을 이의 대표적인 예로 들 수 있다.¹³⁾ 단순히 부모와의 생이별만을 이 극의 기본주제로 삼았다면 이 극은 ‘엄마 찾아 삼만리’ 격의 멜로드라마로 떨어지게 될 것이다. 그러나 이 극은 어린아이의 어머니 찾기, 혹은 棄兒 모티브를 발단으로 삼으면서도 상당히 다른 차원으로 문제를 확대시켜 나간다. 막이 오름과 동시에 시작되는 무대 내의 사건은 어머니를 간절하게 기다리는 소년의 모습인데, 여기에는 부모와 자식간의 애정이라는 일차적이고 보편적인 감정 외에 불교적인 교리(타고난 업보를 감하기 위해서는 더욱 수행에 정진해야 한다는 것 등), 아이의 양육에 관련된 현실적인 여건 등이 가세한다. 도념에게 닥친 시련은 소년다움을 억제하고 불도만을 강요하는 주지의 편견, 자식을 버리고 도망한 부모의 잘못된 과거에서 비롯된 것이다. 도념은 절간에 자주 찾아오는 어느 미망인에게서 모성을 느끼고 절을 떠나 그녀의 품에서 살기를 갈망한다. 주지는 도념이 다른 아이들보다 죄가 많기 때문에 절에서 불도에 정진해야 한다는 것을 내세워 도념의 입양을 주저한다. 그러나 도념은 어린이일 따름이고, 미망인에게 토끼 목도리를 선물하기 위해 몰래 토끼를 잡는다. 마침내 그 무참한 살생의 흔적이 주지에게 탄로되고, 주지는 도념의 입양계획에 대해 단호하게 반대하는 처지로 돌아선다. 도념은 미망인에게로의 입양이 좌절되자 도망했다는 어머니를 찾아 절을 떠나게 된다. 도념에게 필요한 것은 佛性이 아니라 母性이었던 것이다. 이 작품의 표층구조에 현시(manifest)된 부분은 ‘어른들의 논리에 희생되는 소년의 가련한 모습’이다. 이를 연극기호학적 도식으로 표현하면 다음과 같다.



13) 소련 과학아카데미 문학부, 『희곡의 본질과 역사』(제3문학사,1989) 제1장 참조.

발신자와 수신자가 모두 모성이라는 사실은 이 작품이 모성을 그리워하는 소년의 모습을 그린 멜로드라마로서의 성격을 가지고 있음을 말해준다. 여기에는 모성을 좀더 높은 차원에서 발견하고 해석한다는 의미에서의 극적 발전이 나타나지 않는다. 이렇게 되면 이 작품은 통속극에 지나지 않을 것이다.

그러나 이 극의 주요갈등은 동승을 수양아들로 데려가려는 미망인과 절에서 좀더 수양시켜야 한다는 주지스님과의 대립을 통해 전개된다. 그러므로 주지스님은 모성을 찾아가려는 동승에게는 ‘방해자’가 된다. 협조자는 미망인, 방해자는 주지스님이지만, 그것이 작품 내에서 가지는 기능은 母性과 佛性¹⁴⁾의 대립이다. 이 극은 이러한 대립의 설정을 통해 모성을 그리는 소년의 일차적인 본성의 문제에서 확대되어 좀더 불교문학적인 주제에 근접해간다.

(2) 대립의 부정과 ‘자비’의 실체

등장인물 전체를 협조자와 적대자로 분류한다면, 동승의 협조자는 서울 안대가집의 미망인과 ‘초부’ 외에도 이 절의 상좌승인 ‘정심’, 과부, 노인, 새댁, 총각 등의 구경꾼 등이며 반대자는 주지 스님과 초부의 아들인 ‘인수’, 미망인의 친정모와 친척들임을 알 수 있다. 이러한 협조/적대관계는 극의 진행에 따라 정반대의 경우로 역전되는 경우도 있으나, 동승에 대해 협조적인가, 적대적인가에 따라 극의 전반에 걸쳐 대략적으로 유지된다(물론 주지스님이나 미망인처럼 주요 등장인물은 단순히 협조/적대의 유형적인 관계를 지속하는 것은 아니다). 이들은 어머니의 ‘있다(being)’와 ‘나타나다(seeming)’를 중심으로 다양한 대립관계를 설정한다. 그레마스의 진위판단(veridiction)의 사각형을 빌려 도식화하면 다음과 같다.

14) ‘모성’과 ‘불성’에 대한 개념 정의는 어휘의 일상적인 의미에 한정하여 ‘모성’은 어머니의 본능적인 사랑, ‘불성’은 부처님의 사랑으로 간략하게, 다소 잠정적으로 사용하기로 한다. 다만 사물의 본성은 없으며 원인과 결과, 윤회와 보답이 있을 뿐이라는 ‘無自性’의 원리, 즉 사물의 원래 성격은 존재하지 않는다는 불교의 대원칙에서 보면 ‘모성’과 ‘불성’은 그 ‘自性(고유의 품성)’을 잃고 ‘무자성’의 원리 속에 통합되는 것이 당연하다.

- | | | |
|-------------------|--------------|--------------------------|
| (1) 진실(truth) | 있다(being) | + 나타나다(seeming) |
| (2) 비밀(secret) | 있다 | + 나타나지 않다(nonseeming) |
| (3) 허위(lie) | 없다(nonbeing) | + 나타나다 |
| (4) 부재(falsehood) | 없다 | + 나타나지 않다 ¹⁵⁾ |

어머니가 곁에 없다(nonseeming)는 것과 어머니가 이 세상에 존재하지 않는다(nonbeing)라는 (4)의 단계를 부정하고 (1)의 단계로도 달하려는 ‘동승’의 경로에는 (2)의 방식과 (3)의 방식이 있을 수 있다. 동승은 미망인을 통해 (3)의 방식을 시도하지만 실패하고 (2)의 방식을 취한다. 이처럼 (2)의 방식을 취할 때 이 작품은 보물찾기류의 탐색모티브, 그리고 ‘엄마 찾아 삼만리’ 격의 주제를 구현한다. 그러나 이 작품을 주시하면 동승의 탐색이 단지 (2)의 경로, 즉 ‘존재하지만 나타나지 않는 어머니’를 찾기 위한 것은 아니다. 동승의 탐색은 동시에 (3)의 경로, 즉 ‘존재하지 않지만 나타난 어머니’인 대리모(미망인)를 찾기 위한 것이며 이러한 두 가지 갈등의 병렬이 이 작품의 묘미라 할 것이다. 또한 현실적으로 존재하지 않지만 어머니를 대치할 수 있는 존재로 부처님을 일단 설정함으로써 소년의 탐색 대상은 ① 실제의 어머니 ② 미망인 ③ 부처님으로 설정된다. 따라서 우리로서는 이러한 복합적인 갈등이 지닌 의미를 풍요롭게 해석하는 일이 필요하다.

이 작품의 좀더 깊은 의미는 이 작품 내에서 거의 중요한 역할을 담당하고 있지 않는 것처럼 보이는 초부(焦夫)와 스님의 대립을 통해 드러난다고 보는 편이 작품의 이해에 큰 도움이 될 것으로 보인다. 초부는 사실상 이 작품을 추동해나가는 주요 갈등을 무대 위에서 보여주고 있지는 않는다. 그는 오히려 동승의 토끼사냥을 방조함으로써 지주스님이 동승을 산사에서 내려보내기로 한 결심을 반복하게 만드는 중요한 계기를 제공하기도 한다. 그러나 나이 어린 동승을 동정하고, 산사의 고즈넉한 종소리에 감복하는 역할 밖에는 표면적으로 무대 위에서 보여주지 못하는 초부는 일차적인 사랑으로서의

15) A. J. Greimas, 『On Meaning : Selected Writings in Semiotic Theory』, 110면

모성이나 주어진 관념으로서의 불도의 원리를 넘어서서, 이 작품의 숨은 주제인 자비(慈悲)의 세계를 ‘침묵의 언어’로서 보여주는 역을 맡는다. 동승의 ‘협조자’로서 그가 맡는 역할은 이 작품의 주요대립이 모성과 불성이 아니라, 주지스님으로 상징되는 불도(佛道)에의 정진과 얼핏보면 그것과는 무관하게 보이는 인간에 대한 깊은 이해심과 동정심, 즉 자비(慈悲)와의 대립이라는 관점을 통해 제시된다. 불도에 대해서는 전혀 무지하면서도 산사의 종소리에 깊게 감응하는 대목, 동승의 처지를 이해하고 돕고자 하는 심성 등은 주지스님이 대표하는 불도의 관념과 대립되면서, 종교를 초월하여 존재하는 자비의 실체를 잘 표현해주고 있다. 작가는 동승이 산사를 떠나는 극의 마지막 장면을 초부와와의 이별장면으로 설정하고 있는데, 우리는 이를 통해 작가가 초부를 통해 모성과 불성을 넘어선 대승적 자비(大乘의 慈悲)의 실체를 보여주고 있음을 깨닫게 된다.

초부 밤낮 나무 해가지고 비탈 내려가면서 듣는 소리지만 오늘은 왜
그런지 유난히 슬프구나.....

초부 어머니 아버지질 찾거나 했으면 좋겠지만 찾지도 못하면 다시 돌아
올 수도 없구, 거지 밖에 땀겨 없을텐데 잘 생각해서 해라.

도념 꼭 찾을 거예요. 내가 동냥 달라고 하니까 망문을 열구 웬 부인
이 쌀을 퍼주며 나를 한참 바라보구 있드니 별안간 ‘도념야, 내
아들아, 이게 웬일 이냐’하구 맨발 바당으로 뛰어내려오는 꿈을
여러번 꾸었지요.

초부 갈라거든 빨리 가자. 꺾꺾 쏟아지기 전에. 이 길루 갈테니?

이상의 논의를 통해 작가가 보여주는 주제는 소년의 수난(현실적인 어려움과 방황, 혹은 구도)을 통한 세계(진리)의 발견¹⁶⁾으로 이어지고 있음을 확인할 수는 있을 것이다. 기호학적인 분석에 의한다면 ‘소년이 Y를 찾아간다’는 구조로 유형화할 수 있는 그의 작품에는 Y

16) 동승이 절을 떠나는 마지막 장면에 대해 서연호 교수(1992)는 “진정한 깨달음을 위한 구도의 큰길에 오르는 것” “언젠가는 진리가 그리워 속세로부터 절을 찾아 다시 귀환할 것”으로 보고 있으며, “구도와 득도의 변증법적 순환과정을 암시하고자 한 시도”를 암시한 것으로 평가한다(218면).

의 기의(signified)만이 변화되고 있을 따름이다. 이는 그의 모든 작품을 관류하고 있는 작품의 구성형식이며 참주제와도 연결되는 종류의 것이다. 그런데 주체(소년)와 대상의 추구 사이에는 발신자/수신자, 협조자/적대자의 기능이 개입하고 있어 그 양상은 훨씬 다양하게 나타날 수 있다. 이러한 기능의 복잡성은 기존의 작품 해석에 내재된 문제점을 드러나게 한다. 기존의 작품 해석은 통속극으로서의 해석과 종교극으로서의 해석 등으로 예거할 수 있는데, 다음은 그에 대한 분석이다.

4. 「동승」에 설정된 몇 가지 대립의 의미와 해석의 다양성

(1) 통속극적 주제로서의 모성

먼저 이 작품의 원래 제목인 「도념」에 대해 살펴볼 필요가 있다. 이 작품의 주인공이자 작품명이기도 한 ‘도념’이라는 이름은 고구려 때 적과 싸우다 죽은 사미승 ‘도념’에서 유래된 것으로 되어 있다.

주지 : (조용히 그러나 엄숙히 문답조로) 내가 언젠가 이 산의 옛 이야기를 들려준 적이 있었지?

도념 : (한마디 한마디 똑똑히) 네. 수나라 대군이 고구려를 쳐들어와 乙支文德이란 장군이 나아가 막든 때였습니다.

주지 : 그때 이 산에 성을 쌓고 막든 병사들이 몇살들이라구 했지?

도념 : 열네살 열다섯살들이라구 하셨습니다.

주지 : 그 소리가 부끄러 어떻게 아가리로 나오니? 네 나이 지금 몇 살이나?

도념 : 열네살입니다.

주지 : 어따 열네살을 쳐먹었니? 살살 거짓말이나 하구, 쨌끔거리구 땀기며 요런 못된 짓만 하니, 그때 화살을 맞구 쓰러져 가면서 종을 치든 병사두 이절 沙彌僧이었구 이름두 도념이었느니라. 하룻밤 간히구 종아리 맞을 것이 무서워 죄를 나무꾼에게 씌우고, 너는 빠질려고 했단 말이나?

이 ‘도념’에 관한 고구려 시대의 이야기와 이 작품 내에서의 이야기는 형태적 동형성(isomorphism)을 가지고 있다. 나라를 지키는 것과 불도에 정진한다는 것은 추구하는 대상은 다르지만, 소년의 회생을 전제로 한다는 점에서 형태론적인 동형을 이룬다. ‘구국’과 ‘구도’의 차이에도 불구하고, 이 대목에서 중시되는 것은 소년의 자기희생이다. ‘도념’이라는 이름을 설명하는 위 대목은 극 전체에서 보면 삼화적 요소(morpheme)에 불과하지만, 소년의 모습에 집중하고 있음을 유의할 필요가 있다. 도념이라는 인물에 대한 지나친 부각은 이 작품을 소년의 수난에 초점을 맞춘 통속극으로서의 해석 가능성과 위기에 처한 나라를 지키는 구국문학 차원의 주제로 격하시킬 위험이 있다. 그러나 이러한 해석은 이 작품의 다양성을 도외시한 해석의 산물이다. 일제 말기 외세에 대항해서 싸우는 인물들의 묘사를 ‘도념’이라는 소년의 모습을 통해 형상화했다는 식의 해석은 함세덕의 자기변명¹⁷⁾이 될 수는 있겠지만, 이 작품에 드러난 참주제는 아닐 것이다.

(2) 불교극적인 주제로서의 ‘수행’

프로프는 『민담학의 형태』에서 인물이 서로 다른 이야기라도 그 ‘기능’을 보면 그것이 같은 형태임을 주장한 바 있다. 그러므로 불변하는 기능에 대한 연구는 구조연구의 중심이 된다. 그레마스는 행위자의 범주를 세 짝으로 된 이항대립 관계로 모형화한 바 있거니와, 우리가 주목해야 할 점은 행위소들이 위치상 짝을 이루며, 다시 말해 주체자/대상, 발신자/수신자, 협조자/반대자 등으로 분배되어 있다는 점이다.¹⁸⁾ 위에서 분석했듯, 주체/대상의 쌍은 ‘소년이—을 추구한다’라는 명제로 요약된다. 이는 그의 극 전체에 걸린 방법이자 주제인 것이다. 또한 그레마스의 도식에 따르면, 이 극의 표층적인

17) 실제로 함세덕은 1946년 출간된 자신의 희곡집 『동승』 발문에서 이러한 태도를 보인 바 있다. “혁명가가 못되는 나는 무영탑 낙화암 에밀레종 등의 낭만극으로 향수와 회고적인 민족감정에 호소하여 일제에 소극적으로나마 반항하였고.....약소민족의 비분을 노래”했다는 언급이 그것이다.

18) 안느 위베르스펠드, 『연극기호학』, 70면.

구조에서는, 불교의 진리가 발신자의 역을 담당하며 수신자 역시 불교적 진리이다. 불교에서의 ‘자비’ 개념이 희랍 비극의 ‘연민’과 상통한다는 원리로 보아서도 이러한 해석은 가능하다.¹⁹⁾

다만 발신자/수신자에 수용되는 불교적 진리는 내용상으로는 매우 변화된 모습을 띠고 있음을 주목할 필요가 있다. 말하자면 주어진 교리로서의 불교가 개인(동승)의 체험과 관련된 불교적 진리로 변화된 것이다. 주지와 동승의 관계를 이항대립으로 설명하면 다음과 같다.

주 체	<주 지>	<동승>
발신자	부처님(불성)	어머니(모친)
협조자	불자	미망인, 초부 등
수신자	불자	중생(관객)

주지에게 있어서의 불성, 동승에게 있어서의 모성은 자명(自明)한 원리로 타자(他者)의 존재²⁰⁾를 필요로 하지 않는다. 그러나 결핍의 단계에 이르면 타자를 필요로 하는 바, 주지는 결핍의 단계에 직면하지 않고, 따라서 발신자-주체(주지 스님)-수신자 사이에서 주체(주지 스님)는 어떠한 발전적 성격도 보이지 않는다. 발신자로서의 부처님과 수신자로서의 불자는 동일한 이데올로기 기능을 담당하며 발신자와 수신자 사이의 불일치는 생기지 않는다. 그에 반해 동승은 모성의 결핍을 경험하는 과정에서 새로운 단계로의 이행을 예견하게 된다. 어머니의 결핍을 미망인과 초부 등의 협조자를 통해 극복해나가는 바, 말하자면 발신자-주체(동승)-수신자(중생) 사이에서 주체(동승)는 매개기능을 담당하는 것이다. 그 성격의 발전과정은 개별적인 ‘어머니’ 찾기에서 보편적인 중생 제도의 차원으로의 확대 가능성을 적절히 암시하고 있다. 물론 이러한 과정은 주지스님에 의해

19) 김장호, 『불교문학과 희랍비극』, 98면. 야스퍼스의 『비극론』은 동양적 질서에서는 비극이 존재할 수 없다고 말한다. 김장호의 소론이 충분한 것은 아니지만, 야스 퍼스의 비극론은 희랍비극의 ‘공포(fear)’와 ‘연민(pity)’에만 주목한 것으로 그의 비극개념은 좁은 의미로 사용되고 있다.

20) 뱁쌍 데퐁브, 박성창 역, 『동일자와 타자』(인간사랑, 1990) 32-34면.

강요되는 불교적인 주제로서의 ‘수행’²¹⁾과는 다른 것이다.

이 작품을 불교문학적인 해석에서 벗어나 좀더 넓은 의미의 종교적 해석을 가한 경우도 있다. 예를 들어 「동승」의 한 공연(연우무대, 박원근 연출, 91년 10월 공연)에서 주지를 무대 뒤의 목소리로 처리한 점은 이에 대한 적절한 암시가 될 것으로 보인다. 그 공연에서는 주지를 무대에 등장시키지 않고 무대 뒤의 목소리(스피커)로 처리하고 있는데, 이는 결과적으로 주지/동승 간의 대립을 보다 선명한 대립쌍으로 드러나게 하기 위한 것이다. 무대 뒤의 주지스님의 목소리(스피커)는 천상의 질서로 자리잡아, 동승의 인간적인 고뇌와 대립된다. 그 대립은 하강/상승, 천상/지상의 대립쌍으로 나타난다. 이를 도식화하면 다음과 같다.

주체	〈주 지〉	〈동승〉
무대 등장 여부	부재	존재
대화의 방향	하강	상승
대화자의 성격	천상(수직적 진리)	지상(부평적 진리)
발신자	원죄(기독교)	인연(불교)
수신자	불자(득도를 향한 수행)	아이(모성)

이러한 대립쌍은 주지의 목소리를 천상의 진리를 전하는 절대자의 목소리로 바꿈으로써 주지의 인간적인 측면을 크게 약화시키고 있는 셈이다. 말하자면 주지는 동승의 대리부라는 인간적(수평적)인 질서를 버리고 동승에게 불도를 강요하는 종교적(수직적) 질서의 대리자로 무대 위에서 ‘기능’한다. 이럴 경우 「동승」은 윤회론적인 질서를 옹호하는 불교적인 주제의 극이 아니라, 천상/지상의 대립에 근거한 기독교적인 주제의 극이 되고 만다. 원죄(original sin)를 인간조건 전제로 삼는 것은 기독교의 교리²²⁾에 가깝기 때문이다.

21) 이 작품의 주제를 불교에서의 ‘수행’으로 분류한 것으로는 김홍우, 『현대불교회복선』의 해설부분 참조.

22) 서인석, 『성서와 언어과학 : 구조분석의 이론과 실천』(성바오로출판사, 1984)는 성서 읽기의 여러 방식을 제시하고 있다. 이 책에서는 기독교의 교리로 제시된 기존의 원죄의식 해석에 많은 편견이 작용하고 있음을 보여준다. 바벨탑설화 분석은 그 한 예이다.

5. 결론 : 기호론적인 적용의 가능성에 대하여

최근의 문예이론은 해석의 다양성을 중시하는 측면을 강조하고 있다. 예일학과와 후기구조주의자들의 논의가 대표적인 경우이다.²³⁾ 이상 살펴본 세 가지 해석의 방식은 동승의 행위소를 인간적, 혹은 종교적인 측면에 한정하여 강조한 것이며, 이는 앞으로의 작품연구나 공연을 통해 극복되어야 할 성질의 것이다. 연극기호학적인 연구가 더욱 긴요하게 적용되어야 하는 까닭도 여기에 있다.

케어 엘람의 연극기호학적 해석에 의하면, 공연의 모든 측면은 “매개기호(signifier, 혹은 sign by vehicle)와 기의(signified) 사이의 외연과 내연의 변증법(connotation-denotation dialectic)”에 의해 지배받는다. 배경세트, 배우의 신체, 동작, 대사는 1차적인 외연에서 출발하여, 점차 2차적인 의미(내포)를 향해 지속적으로 움직이며 새로운 의미망을 결정하는데, 때로는 그 역으로 2차적인 의미망에 의해 1차적인 외연이 다시 제한되기도 한다. 이것이 바로 한정된 분량의 매개기호를 사용해서 상연 속에서 무한정한 의미를 생산해내어야 하는 연극의 ‘기호론적 경제성semiotic economy’이다. 내포적인 표지가 얼마나 엄격하게 한정되는가 하는 정도는 작품의 관습, 문화적 차이 등에 의해 결정된다. 예컨대 중국의 고전극이나 일본의 노(能)에서는 기호론적 단위가 엄격하게 미리 정해져 있어서 내포-외연의 분리는 실제적으로 존재할 수 없다. 동양극에서는 모든 의미가 이미 정해져 있고 내연과 외연 사이에는 일대일의 관계가 관습적으로 설정되어 있어 관객에 의한 2차적인 해석의 가능성은 닫혀 있다.²⁴⁾

그러나 서양연극에서는 어떤 특수한 요소의 이차적 의미화작용signification은 크게 제약되어 있는 것이 아니어서, 일정한 문화적 제약 하에 놓이는 것은 분명하지만 관객마다 다를 수도 있다. 그것이 연

23) Art Berman, 『From the New Criticism to Deconstruction』 (Univ. of Illinois Press, 1988). 등 참조.

24) 케어 엘람의 동양극에 대한 이해방식에 대해서는 비판의 여지가 많다. 실례로 우리 전통극에서 내포-외연의 풍부하고 역동적인 관계는 이미 조동일, 「탈춤의 역사와 원리」 등에서 많은 논자들의 분석이 있었다.

극기호학적 해석의 다양성을 보장한다.²⁵⁾

그러나 이상 살펴본 것처럼 이 작품이 담고 있는 인간에 대한 깊은 이해심과 자비심, 그리고 인간적인 정리를 종교적인 단계로까지 추구해간 작가의 문제의식은 다시 심층깊게 해석될 여지가 많다. 이러한 관점에서 「동승」을 해석하고 재정리하면 다음과 같은 결론에 이를 수 있다. 「동승」의 기호적 약호는 크게 보아 불교와 감상주의라는 측면에서 해석되어왔다. 불교적인 외연으로 이해할 경우, 이 극의 대립은 주지/동승간의 대립으로 단순화된다. 그러나 이 작품을 불교적 교리의 전달로 이해하는 이러한 관점은 앞서 말했듯, '초부'와 '구경꾼'의 성격적 다양성을 포용하지 못한다. 단순히 불교교리의 포교에 비중을 둔 종교극에 한정되는 것이다. 그 극단적인 형태는 주지와 동승의 대립을 천상과 지상의 대립으로 단순화한 연우무대의 공연에 나타난 바 있다. 또한 감상적인 극으로 이해하는 경우, '초부'와 '구경꾼'은 '동승'의 협조자로 기능하지만 '주지'와 '정심'이 대표하는 불교적인 교리의 외삽(extrapolation)을 설명할 방도가 없다. 그렇게 되면 '엄마 찾아 삼만리' 격의 구조적 재현에 그치는 것이다.

따라서 이 극의 전체적인 이해는 불교적인 세계와 감상주의적인 세계를 포함한 좀더 넓은 의미의 내포로 나아가야 한다. 연극기호학의 관점을 빌려 설명하면, 이러한 주제들은 1차적인 외연을 이루지만 이를 변형시키는 제2차적인 내포에 대한 해석이 뒤따라야 할 것이다. 이는 차후의 작품 연구와 공연을 통해 검토될 성질의 것이다.

25) 이러한 내포가 물론 연극학적인 기호에만 특수한 것은 아니다. 공연의 코드를 해석 하여 제2차적 의미를 산출하는 관객의 능력은 문화적 가치 등 연극외적인 것에도 의존한다. 무카로프스키는 이를 macro-sign이라 칭하는데, 여기에서는 브레히트나 피터 한트케의 작업이 그러하듯, 연극외적인 것과 연극내적인 것 사이의 분리를 의식적으로 다루는 경향도 나타난다. 이상의 논의는 Elam Keir, 『The Semiotics of Theatre and Drama』(Methuen, 1980) 6-12면 참조.

참고문헌

- 김만수(1989). 1930년대 연극운동 연구. 서울대 석사논문.
- 김만수(1991). 소년의 성장과 새로운 세계와의 연대-함세덕론. 외국 문학. 여름.
- 김방욱(1989). 한국 사실주의 희곡 연구. 동양공연예술연구소.
- 김장오(1980). 불교문학과 희랍비극. 동국대학교 부설 역경원.
- 김재석(1990). 〈고목〉에 나타난 일제 잔재 청산과 기득권 유지 기대의 충돌. 어문논총 24. 경북어문연구회.
- 김홍우 편(1990). 현대불교회곡선. 민족사.
- 박명자(1990). 함세덕 희곡 연구. 연세대 석사논문.
- 박영정(1992). 함세덕의 〈어밀레종〉에 관한 일고찰. 한국극예술학회. 제2집.
- 서연호(1992). 모작, 모방 평가는 비학문적 인상비평-서정적 리얼리즘을 개척한 성실한 리얼리스트.계간문예.가을.
- 서인석(1984). 『성서와 언어과학:구조분석의 이론과 실천』.성바오로출판사.
- 소련과학아카데미 문학부. 김만수 역(1990). 희곡의 본질과 역사.제3 문학사.
- 신현숙(1989). 희곡의 구조. 문학과지성사.
- 안느 위베르스펠드, 신현숙 역(1989). 연극기호학. 문학과지성사.
- 양승국(1988). 1930년대 희곡에 나타난 등장인물의 기능. 서울대 석사논문.
- 오에리(1991). 함세덕 연구. 단국대 석사논문.
- 유민영 편(1982). 한국현대희곡사. 흥성사.
- 이인성 편역(1988). 연극의 이론. 청하.
- 이재명(1991). 함세덕의 『기미년 3월 1일』 연구. 희곡문학. 봄.
- 이형기 외(1991). 불교문학이란 무엇인가. 동화출판공사.
- 장혜전(1983). 함세덕의 희곡연구. 이화어문논집 6.
- 질 지라르. 윤학노 역(1989). 연극이란 무엇인가. 고려원.
- 한국극예술학회 편(1991). 한국극예술연구 제1집-제2집. 태동.
- 한국문화예술진흥원(1990). 공연예술총서 2-연출. 예니.

함세덕(1946). 동승. 박문서관.

현재원(1991). 함세덕 희곡 연구--등장인물과 갈등의 전형성을 중심으로. 성대 석사논문.

Berman, Art. (1988), From the New Criticism to Deconstruction, Univ. of Illinois Press, 1988.

Elam, Keir(1980). The Semiotics of Theatre and Drama. Methuen.

Geimas, A.J.(1987), On Meaning : Selected Writings in Semiotic Theory. Univ. of Minnesota.